

## **ROLIÚDE: A MÁQUINA MARAVILHOSA QUE FABRICA GENTE**

Cleia da Rocha Sumiya\*

**Resumo:** Este artigo intenciona refletir sobre a possibilidade de ler o romance *Roliúde*, de Homero Fonseca, como uma narrativa em que se “encena o passado histórico”, mais particularmente a história cultural do nordeste brasileiro na primeira metade do século XX. A chegada do cinema hollywoodiano e suas relações com o imaginário da cultura popular nordestina será a tônica da narrativa de Bibiu, um narrador, bem ao modo de Walter Benjamim, que ainda sabe contar histórias. A narrativa de Bibiu percorre quase um século, estabelecendo uma ponte entre os acontecimentos pessoais e históricos; ele é um narrador situado no presente que, usando dos recursos da memória cria uma narrativa em que mistura os elementos da cultura erudita e popular, efetivando, portanto, um panorama da vida cultural do nordeste brasileiro no tempo descrito.

**Palavras-chave:** romance histórico; romance contemporâneo; cinema.

## **ROLIÚDE: THE WONDERFUL MACHICHE THAT MAKES PEOPLE**

**Abstract:** this article intends to reflect on the possibility of reading the Homero Fonseca's novel, *Roliúde*, as a narrative that “stages the historical past” more particularly the past of the cultural history of Brazilian northeastern in the first half of the twentieth century. The arrival of Hollywood cinema and its relations with the imagery of popular Northeastern culture will be the keynote of Bibiu's narrative, a narrator and the manner of Walter Benjamin, who still knows how to tell stories. The narrative of Bibiu runs through nearly a century, establishing a bridge between personal and historical events ; he is a narrator situated in mind that using the memory resources creates a narrative that mixes elements of classical and popular culture, effecting therefore an overview of the cultural life of northeastern Brazil in the described time.

**Keywords:** historical novel; contemporary novel; cinema.

Na capa do livro de Homero Fonseca (2007) aparece a seguinte descrição: “Roliúde um romance picaresco, aventuroso e cinematográfico”. Inicialmente o próprio título nos chama a atenção pelo abrasileiramento do termo inglês *hollywood*, usado metonimicamente para destacar a indústria cinematográfica americana. No decorrer da leitura, notamos que este abrasileiramento não ocorre só com os termos de difícil pronúncia, mas também com os ícones da própria cultura americana retratados nos filmes que Bibiu, o personagem, nos narra.

---

\*Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.

Como a capa afirma, essa é uma narrativa picaresca porque desloca a ação dos filmes para a própria vida de Bibiu, um nordestino, meio malandro, meio andarilho, que tem como profissão contar filmes. Mais que um *Lazarillo de Tormes*, Bibiu, ainda que mais consciente, em muito se assemelha a um D. Quixote, ou ao típico bufão cortês de muitos séculos atrás, levando suas histórias imaginativas e aventureiras pelo sertão pernambucano que não tinha acesso ao cinema.

*Roliúde* é um livro sobre cinema, sem dúvida, mas é ainda um livro sobre a importância do cinema na cultura e no imaginário brasileiro da primeira metade do século XX. Neste sentido, nossa análise propõe que à lista de adjetivos com as quais o autor qualifica seu livro se acrescente o termo histórico.

O termo romance histórico, invariavelmente, remete ao ensaio de György Lukács, do qual, por razões que explicaremos mais adiante, o livro de Homero Fonseca, em muitos aspectos, se afasta. Por uma questão de espaço não aprofundaremos a discussão sobre a origem e o percurso das narrativas históricas e suas teorias críticas. O que propomos é fazermos um pequeno levantamento crítico que ajude na nossa leitura. Os interessados encontrarão maiores informações em textos como o “Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular”(2011), de Marilene Weinhardt. Neste artigo a pesquisadora aponta os textos críticos e teóricos mais relevantes, publicados no Brasil, acerca do romance histórico, de sua origem na Escócia do século XIX até a produção brasileira do final do século XX.

O texto de György Lukács *O romance histórico*, publicado inicialmente em 1939, ainda é tido para muitos como o direcionador teórico-crítico do que seria esta modalidade narrativa que “encena o passado histórico” (WEINHARDT, 2011, p. 33). Para o crítico marxista o romance histórico surgiria a partir do século XIX com a produção de Walter Scott. Partindo da caracterização do modelo scottiano, Lukács prescreve quais são as características que tornariam um romance histórico, filiando autores e obras a esta modalidade.

Para Lukács (2011, p. 33) o que caracterizaria o elemento histórico do romance seria “o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo”, ou seja, as particularidades do tempo histórico deveriam direcionar a ação dos personagens. Embora as figuras empíricas pudessem ser representadas no enredo, a elas não caberia a ação principal, mas sim às camadas intermediárias e baixas da sociedade, ou seja, aos chamados “heróis medianos”. A consciência da história, buscada pelo crítico marxista, determinava também que a ação narrada deveria ocorrer

num tempo pretérito à vida do autor, num passado distante ao qual o presente se ligaria numa cadeia sincrônica e evolutiva.

Para György Lukács, o romance histórico só seria possível por meio de uma consciência da história coletiva perpassando a história individual, por isso para ele a forma entre em declínio com o Realismo e o Naturalismo, movimentos literários em que se focaliza o individualismo do mundo burguês e a tentativa de retratar fielmente a realidade, mesmo que para isso se suprimisse “as forças motrizes essenciais da história”. (LUKACS, 2011, p. 253).

Muitos críticos posteriores confirmaram a importância do trabalho de Lukács, embora discordassem de alguns de seus pontos salutares. Como diz Perry Anderson (2007, p. 205) “qualquer reflexão sobre a estranha trajetória desta forma deve partir de Lukács, não importa quanto se afaste dele em seguida.” A afirmação de que o romance histórico teria acabado, após a inauguração do realismo burguês, hoje é um dos pressupostos lukasianos mais combatidos entre esses críticos. O romance histórico mudou desde Walter Scott, mas continuou existindo. Muitas vezes mudou-se até o nome dessa modalidade. Linda Hutcheon (1991, p. 22), importante crítica do tema, chamou de *metaficção historiográfica* a narrativa que mesmo autorreflexiva se apropria de “acontecimentos e personagens do passado”. Seymour Menton (1993) atualizou o texto de Lukács e contemplou a narrativa da América Latina em suas análises, mas assim como Hutcheon, concluiu que o nome romance histórico não daria conta das novas características do gênero. Para Menton, estamos diante de *um novo romance histórico*.

Na esteira dos novos textos basilares sobre essa modalidade narrativa se inscrevem o nome de Fredric Jameson (2007) e o já citado Perry Anderson (2007). Jameson, bastante ligado à teoria de Lukács, no provocativo e sugestivo texto “O romance histórico ainda possível?” salienta que a forma romanesca do século XIX mudou tanto para se adequar aos pressupostos da modernidade que fica difícil afirmar que o que vemos hoje é ainda um tipo de romance histórico. Contrariando a teoria de Hutcheon, para quem o presente está sempre dialogando com o passado, ainda que seja para desconstruí-lo, Jameson afirma que atualmente vivemos numa espécie de presente *continuum*, no qual o olhar para o passado só se dá por necessidade de evasão, ademais o público se misturou ao privado, e as catástrofes, guerras, ou seja, aqueles conflitos que provocavam a consciência da história sobre o indivíduo se tornaram cotidianas. Essas mudanças na relação do homem com a história e com o tempo impossibilitariam o

romance histórico, que segundo Jameson (2007, p. 185), seria aquela narrativa em que se articulava “uma oposição entre o público ou histórico (definido seja pelos acontecimentos, crises, líderes) e um plano individual, denotado pela categoria que denominamos personagens.” Para ele, na modernidade dissolveu-se esta dualidade de planos que seria “a condição indispensável para a existência do romance histórico.” (JAMESON, 2007, p. 202).

Perry Anderson participou do mesmo evento em que Jameson proferiu a conferência acima citada, e seu texto “Trajetos de uma forma literária” responde às reflexões do crítico. Anderson, assim como Jameson, retoma Lukács, no entanto sua análise segue outra direção. Ao contrário de Jameson, ele acredita que o romance histórico ainda resiste reinventando suas formas e objetos. Aliás, para Anderson o romance histórico ou esta “forma literária” como ele prefere chamar, nunca deixou de ser produzido desde o século XIX. Na sua concepção, desde então se produziu um “imenso monte de lixo”, sem dúvida, mas ainda assim eram romances históricos. Para o autor o momento atual é muito profícuo para essa forma narrativa, principalmente na América Latina, que saindo de um período de ditaduras, sente necessidade de revolver seu passado.

Se para Jameson as tragédias cotidianas impossibilitam o olhar para o passado, Anderson acredita que é justamente isso que leva o homem contemporâneo a tentar entender seu percurso no tempo. Ele entende o romance histórico como “forma literária que lida com uma concatenação de acontecimentos públicos no passado”, e neste sentido, o romance histórico atual pode ser visto “como uma tentativa desesperada de nos acordar para a história” (ANDERSON, 2007, p. 19) e não uma fuga da história, como acredita Jameson.

Este pequeno percurso teórico-crítico, acerca do romance histórico, não é suficiente para explicar a profundidade do tema, nem ao menos as diversas posições críticas sobre ele. O número pequeno de estudiosos citados também não dá conta da enorme produção acadêmica em torno dessa forma literária, mas esperamos ter conseguido recuperar brevemente a discussão atual em torno do tema. Citado o conjunto de textos acima, nos resta apontar em que direção nossa análise de ficção histórica segue. Estamos tomando como ponto de partida não exclusivamente o texto de Lukács, mas também não podemos descartar suas contribuições, mesmo para a análise de uma narrativa contemporânea. A esse texto basilar somam-se outros para fundamentar nossa concepção.

De forma resumida, estamos pensando a ficção histórica, de acordo com a definição de Marilene Weinhardt em “O romance histórico na ficção brasileira recente”, no qual a autora afirma que a base desse subgênero é sua relação com a história, mas é necessário que esta relação se processe de modo específico. Segundo a autora:

Reservamos tal denominação para o texto ficcional em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não, o texto dialoga com o discurso histórico, ou melhor, com discursos históricos. (WEINHARDT, 2006a, p. 137)

Observamos que no romance de Homero Fonseca está presente a conjugação entre os eventos passados e o enredo, portanto propomos uma leitura de *Roliúde*, filiando-o ao conjunto da ficção histórica contemporânea.

Em recente trabalho sobre *Roliúde*, apresentado em 2012, no XIII encontro da ABRALIC, enfocando a questão de fronteiras, Weinhardt confirma a presença do discurso histórico e a ligação dos fatos históricos com as “informações sobre a vida do herói, sem hierarquização”, ou seja, podemos afirmar que a ficção em destaque, por meio de seu enredo, “lida com uma concatenação de acontecimentos públicos no passado” (JAMESON, 2007, p. 19), portanto pode, sob diversos aspectos, ser interpretada como ficção histórica.

No romance, a relação entre os acontecimentos da vida pessoal do personagem se misturam a outros da vida social e cultural do século XIX; as referências locais se relacionam com as referências externas, trazidas pelo cinema. De forma que os discursos híbridos marcam a narrativa desde a apresentação de Bibiu:

Sem pabulagem, a minha vida daria um filme, desses bem movimentados. No capítulo das ingresias, Carlitos e Oscarito podem empatar comigo, mas vencer, não. Na parte da galanteria, embora feio e mirrado, não tenho do que me queixar. A representação feminina sempre me tratou com a fidalguia merecida por Rodolfo Valentino ou Tyrone Power. Isso, claro, nos tempos em que eu vivia amontado num trem, visitando tudo que era lugarejo destas brenhas, quando juntava gente pra me ouvir, talqualmente fosse eu um Leandro Gomes de Barros ou um Pinto do Monteiro. Posso mesmo lhe dizer que a história da minha outrora afamada pessoa é uma mistura de lenda inventada e verdade verdadeira, um eninhado de acontecências que nem eu mesmo sei mais o que é de vera, o que é invenção. A começar pela escuridão que assombrou o mundo na hora em que eu me inaugurei. (FONSECA, 2007, p.13)

Como observamos, no excerto acima, na personalidade de Bibiu se misturam as referências externas (Carlitos, Rodolfo Valentino) e as referências nacionais (Oscarito, Leandro Gomes de Barros), sem que haja, necessariamente, uma hierarquia entre elas. Essa relação é possível graças a uma dinâmica histórica muito específica, um conjunto de forças motrizes, que trataremos mais adiante.

*Roliúde* nos narra a biografia de Bibiu juntamente com a própria história da ascensão e declínio do cinema no imaginário brasileiro. Parte dessa afirmação pode parecer absurda, dado que qualquer cidadezinha do interior possui hoje uma sala exibição, no entanto, visivelmente mudou a relação dos espectadores com as narrativas exibidas. No romance, vemos que o cinema possui uma função formadora, ou seja, as narrativas cinematográficas são tomadas e incorporadas à própria cultura brasileira, tornando-se parte do imaginário e da tradição dos brasileiros. Bibiu subverte as histórias que conta e o próprio cinema subverte a visão de sua história pessoal e da própria história oficial. Talvez daí decorra o encanto magistral que o livro suscita no leitor. Homero Fonseca consegue recuperar por meio do pastiche e da paródia a narração cinematográfica e transpô-la para a própria vida de Bibiu, que se torna tão grandiosa e ficcional quanto os filmes que ele conta.

Na narrativa de Homero Fonseca, a história oficial é sacrificada em benefício da imaginação criativa da personagem, e este sem dúvida, é um elemento que afastaria a obra da visão do romance histórico de Lukács e o aproximaria mais do conceito de *metaficção historiográfica* difundido por Linda Hutcheon (1991), pois a concepção de história apresentada no romance se aproxima muito mais das possibilidades modernas de se pensar o discurso histórico. Claramente, não estamos diante de uma história heróica, que enfatiza os grandes fatos históricos, colocando-os sob a égide de verdade imutável. Pelo contrário, todos os fatos históricos são relatos da perspectiva de seu alcance na vida do povo, por meio de um discurso repleto de ironia e humor.

Este modo de relacionar os acontecimentos históricos não é uma criação exclusiva de Homero Fonseca. É, antes, uma tendência do romance histórico contemporâneo derivado das próprias mudanças no discurso histórico. É preciso lembrar que, ao longo do século XX, os próprios historiadores reformularam e ampliaram os campos de pesquisa histórica. Termos como História Cultural, História dos Costumes, História das Mentalidades, entre outros passam a figurar no rol dos estudos históricos e possibilitam uma abertura da análise histórica, não mais centrada,

exclusivamente, na história monumental e na biografia dos grandes personagens históricos.

Desta forma, em *Roliúde*, parece que estamos diante da tentativa de figurar a história cultural não oficial das camadas populares, principalmente, do nordeste brasileiro. Os elementos destacados na biografia de Bibiu são aqueles que em algum momento fundamentaram a vida do povo brasileiro em seus mais diversos aspectos culturais, tanto próprios da cultura interna como os importados: o cinema, o futebol, o circo, a coca cola, os almanaques de cordel.

Os fatos históricos e políticos destacados, como a questão da revolução de 30, da segunda guerra, do marxismo, do golpe de 64, aparecem sempre sob a ótica da imersão num universo maior que é a cultura e a vida brasileira e intimamente associados ao percurso do personagem.

Homero Fonseca se apropria do cinema, que no recorte temporal escolhido é uma força cultural estrangeira – lembremos que da série de filmes destacados em sua narrativa, apenas dois são produções brasileiras – para falar do que é tipicamente da cultura popular brasileira: o forró, a culinária local, a paixão pelo futebol, as cantigas populares, o cordel, os cantores de rádio. Neste sentido o elemento estrangeiro, o cinema, passa por um processo de transculturação.

Esse modo cultural retratado, sem dúvida, em muito ainda pode ser visualizado hoje. Tendo em vista isso, alguns pesquisadores poderiam argumentar que não estamos diante de uma narrativa histórica, pois é consenso entre quase todos os críticos do tema que para haver ficção histórica a mudança entre o passado e o futuro tem que ser visível. No entanto, podemos destacar que o Brasil apresentado por Bibiu/Homero é um país essencialmente agrário, em que o elemento do regional está muito presente, bem diferente do contexto atual. Ou seja, não há ali ainda a presença da globalização que, atualmente, identifica e separa todos os povos.

Bibiu pratica, sem dúvida nenhuma, em processo de antropofagia da cultura estrangeira, o que hoje não se verifica mais, principalmente na relação do telespectador com o cinema. O brasileiro hoje “consume” muito mais as produções americanas, mas não consegue aplicar nelas a cultura local. Em *Roliúde*, um exemplo claro desta antropofagia se verifica na história de Bibiu com um fazendeiro patrocinador de suas histórias:

Na fazenda do coronel Patu eu só devia ter o cuidado de, contasse que filme fosse botar na história personagem obrigatória: uma onça. Que

podia ser parda ou malhada. Mas tinha que ser onça [...] Dali em vante, toda vez que eu contava um filme ali pelo pajeú, botava onça no meio. Até na paixão de Cristo, quando contei outras vezes, inventei que, quando Jesus estava crucificado, coitado, apareceu uma suçuarana botando pra correr os romanos. Mas essa aí, depois de rondar a cruz, reconheceu quem tava ali e foi embora sem fazer mal pra ninguém. (FONSECA, 2007, p. 63)

Ao reivindicar que se coloque uma onça, animal típico da fauna brasileira, nas estórias hollywoodianas, o coronel Patu está inconscientemente subvertendo a ordem cultural da globalização, ou seja, aplicando o elemento regional para o universal. Sem dúvida, *Roliúde* efetiva um trânsito entre fronteiras do regional, nacional e internacional conforme, enfatiza Marilene Weinhardt (2013) no já citado artigo sobre o romance. No entanto, nos parece que a apropriação do estrangeiro sempre serve ao regional. O que Bibiu tanto ama não é o cinema americano, mas o discurso narrativo transposto ao cinema, do qual se apropria para contar histórias próprias do seu universo cultural.

Como vimos, Bibiu acata o pedido do coronel e o incorpora ao seu próprio estilo de contação daí em diante. O abrasileiramento das histórias de “Roliúde” se dá de diversas formas: Bibiu subverte nomes: quem assistiu *Casablanca* há de se recordar que a heroína ali não se chama Nilza; transpõe elementos da cultura nordestina para as histórias narradas, ainda no mesmo filme, o casal amoroso é comparado a Lampião e Maria bonita e pela protagonista intercede Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Ao contar o filme *No tempo das diligências* ele descreve a farta mesa “com cuscuz, macaxeira, jerimum, queijo coalho, carne de sol e paçoca” (FONSECA, 2007, p. 172). Poderíamos dizer que há um apagamento dos traços da cultura americana em proveito da cultura nordestina. No processo inverso, o próprio Bibiu compara sua vida a de seus heróis de cinema, e suas realizações as dos grandes enredos cinematográficos, afirmando que sua vida daria um filme, comparando sua galanteria às de Rodolfo Valentino ou Tyrone Power, sua coragem à de John Wayne, e sua namorada a Dorothy Lamour.

Em *Roliúde* tudo é ficção, inclusive os fatos históricos inegavelmente mais “verdadeiros”. O relato no qual Bibiu narra sua vida, semelhante ao Riobaldo de *Grande sertão: veredas* percorre basicamente todo século XX. Bibiu nasce em 1911 e ao finalizar a narração está prestes a completar 85 anos. Tendo em vista a cronologia de sua existência teríamos quase um século. Ele acompanha os principais fatos que marcaram o século XX e, segundo ele, toma parte em muitos, numa visão em que a



história oficial se debruça sobre sua própria história pessoal. Este é sem dúvida, um dos elementos que possibilitaria a leitura de *Roliúde* como uma ficção histórica.

A história oficial não apenas influencia Bibiu, é também redirecionada a partir de suas ações, mesmo as mais cotidianas e banais, como no exemplo da Revolução de 30, cujo sucesso é atribuído por Bibiu a si mesmo, pois o sumiço da carta que levava aos superiores tinha mudado o resultado da Revolução. Contrariamente ao que afirma um jornal local, sua ação não é heróica, e o sumiço da carta se dá devido a uma emergência escatológica e não ideológica. Ainda que o fato relatado seja ficcional, ele nos chama a atenção para uma perspectiva atual da história oficial, que é a humanização dos grandes personagens da História, em face de fatos cruciais.

Neste sentido, citamos, por exemplo, a recuperação do relato, por Schilichta (2006), do padre Belchior que acompanhava D. Pedro I às margens do Ipiranga, e que fugindo das narrativas oficiais, apresenta um imperador confuso, montado numa mula e com dor de barriga, pouco antes de dar o tão famoso grito de independência, retrato da figura histórica que em muito difere da figura heróica imortalizada no quadro pintado por Pedro Américo.

Em *Roliúde*, a importância do personagem Bibiu nos rumos da Revolução de 30, embora ficcional, é assumida no enredo como fato verídico, assim como o batizado de seu primo pela figura histórica de Franklin Delano Roosevelt, então presidente dos Estados Unidos, ou seu encontro com Roberto Rosselini, numa “zona” em Pernambuco. A estranheza da vida de Bibiu, sua notória tentativa de contar fatos absurdos como verdadeiros ou de investir os “causos” e “anedotas” popularmente inventados como a pecha de “verdade verdadeira”, possibilitam ao leitor que desconfie de casos plausíveis, como o de relação de seu tio com o presidente americano, ou do seu encontro com Rosselini.

Se na narração de alguns fatos Bibiu tenta passar a ficção por verdade, em outros ele claramente nos relata o caráter ficcional do que nos narra, mas, por outro lado, nos mostra como aquilo foi tomado por verdade aos olhos do povo, principalmente do povo mais simples. Um exemplo disso é episódio em que ele nos conta como ele se passou por herói da Segunda Guerra. Inicialmente, usufruindo materialmente dessa mentira, e depois exagerando tanto na ficção que acabou ficando conhecido em sua cidade como “o homem que matou Hitler”.

Por meio desses discursos, a obra de Homero Fonseca permite que repensemos o próprio caráter de veracidade do discurso histórico em contraponto ao discurso

ficcional. Como apontou Walter Mignolo, (1993, p. 123) a diferenciação entre um discurso e outro se dá em vista de “uma convenção discursiva”. Convencionou-se a História como discurso em que deve imperar a veracidade e a Literatura como discurso em que a ficcionalidade é aceita e até buscada. Falar em convenção, neste caso, significa dizer que a tradicional fronteira entre as duas práticas seria mais “política” do que natural.

O Narrador de *Roliúde* apresenta uma aguda consciência do caráter duplo do discurso histórico enquanto possibilidade de ficcionalidade e veracidade. Sua própria vida se insere neste paradoxo entre a história e a ficção: “posso mesmo lhe dizer que a história da minha outrora afamada pessoa é uma mistura de lenda inventada e verdade verdadeira, um eninhado de acontecimento que nem eu mesmo sei o que é de vera, o que é invenção” (FONSECA, 2007, p.13).

A estrutura da obra separa o discurso ficcional ou narração tipicamente ficcional (filme) da narração que tenta se inscrever como discurso com presunção de veracidade (vida de Bibiu). É óbvio que, enquanto leitor, sabemos que a vida de Bibiu é uma ficção porque seu relato está dentro de um livro que se apresenta como romance, no entanto, o narrador a apresenta como uma construção que busca assumir-se como verdade, próxima do relato de memórias ou da autobiografia. E neste sentido podemos dizer que cabe à própria personagem refletir sobre o status da ficcionalidade tanto na sua própria história quanto na história oficial.

Mesmo nos capítulos dedicados à vida de Bibiu vemos que aquilo que ele nos conta está sob a influência da ficção cinematográfica. É neste sentido que o personagem de Fonseca se assemelha a um D. Quixote, incapaz de separar a ficção da realidade. Na estrutura organizacional da obra, o autor opta por intercalar um capítulo da vida de Bibiu com um capítulo sobre um filme. A obra está separada em 21 capítulos, sendo que no último o personagem faz uma recapitulação de sua própria vida enquanto contador de histórias. Temos aí um capítulo que poderíamos chamar de metaficcional, pois fica nítido a reflexão entre a vida do personagem e o próprio percurso da narrativa desde a Grécia antiga até os dias atuais.

Nos capítulos destinados à cinematografia são narrados 10 filmes, bastante representativos para a história do cinema, principalmente no que confere à sua recepção pelas massas. Como já dissemos antes, apenas dois filmes são brasileiros: *O ébrio* e *Aviso aos navegantes*. Ambos os filmes refletem aspectos da própria indústria cultural daquele momento no Brasil: o primeiro relatando a vida de sucesso alcançado por um

cantor de rádio, sendo interpretado pelo cantor Vicente Celestino; o segundo, apresentando como enredo as confusões de uma trupe de artistas, tendo como uma das atrizes principais, a rainha do rádio, Emilinha Borba.

No interior da obra de Fonseca desfilam personagens fictícios e personagens que migram da realidade para a ficção, o que Walter Mignolo (1993) em posse da nomenclatura de T. Parsons chamou, respectivamente, de personagens nativos e personagens migrantes. Esse é o caso de vários autores populares nordestinos citados no decorrer da narração, somada às figuras empíricas oriundas da história oficial.

Esse é mais um elemento que encaminha a obra para uma reflexão sobre a própria definição e o alcance de termos como ficção e realidade. Um exemplo dessa transmigração entre mundo ficcional e empírico se dá quando Bibiu afirma que travou conhecimentos com muita gente importante e cita como, por exemplo, o escritor Ariano Suassuna, que o teria assistido certa vez na feira de Taperóia, dizendo-lhe que era um grande tradutor, ou ainda o cordelista João Ferreira de Lima, a quem diz ter conhecido e ter escutado conselhos. O que confunde a fronteira do discurso ficcional e histórico é que Ariano Suassuna existe numa realidade empírica, assim como João Ferreira de Lima, mas o Bibiu que agora os cita, e a quem ambos teriam tecido elogios, é uma criação ficcional. O problema do status de verdade suscitado no texto de Homero Fonseca é o mesmo analisado por Umberto Eco (2010) em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, quando fala do conto de Poe, “Gordon Pym”, em que entidades empíricas aparecem citando entidades ficcionais.

*Roliúde* não esconde seu caráter metaficcional, característica bastante comum nas narrativas ficcionais contemporâneas. Ao apresentar a vida de Bibiu como contador de histórias, enfatiza-se que essa é uma tarefa recorrente, principalmente no universo ficcional, no entanto, que também faz parte da própria história do homem, pois “o tempo muda o homem, e até o estilo de contar histórias muda” (FONSECA, 2007, p. 222). *Roliúde* expõe constantemente o seu caráter intertextual, não somente com a história cinematográfica, política, ou social, mas também com o universo literário. Além das reflexões metalinguísticas que são frequentes e que retomam aspectos da própria história da literatura, o autor lança mão de uma série de expressões oriundas de outros textos literários, e cuja autoria é facilmente descoberta pelo leitor mais experiente, tais como: “em petição de miséria” (Manuel Bandeira), “a asa da graúna” (José de Alencar), “veredas bifurcadas” (Guimarães-Borges), “coisas de sarapatar” (Macunaíma). Observam-se, ainda, de forma indireta, as similaridades discursivas de Bibiu com outros

personagens da literatura tais como, João Grilo, Riobaldo, Macunaíma e até mesmo D. Quixote.

As relações entre a cultura erudita e popular são muito comuns na obra. Há um exemplo no decorrer na narrativa em que o autor retoma a relação entre o personagem e o diabo, mas a questão não assume o fundo metafísico de um *Grande sertão: veredas*, antes se assume como a extensão de uma anedota popular, como ocorre com alguns episódios de *Macunaíma*.

Homero Fonseca faz um entrelaçamento da alta cultura, da cultura de massa e da cultura popular, talvez por isso fique difícil afirmar se é ele que bebe nas fontes da alta cultura, ou se é a alta literatura que, por vezes, se alimenta da cultura popular. Afinal, Riobaldo e Macunaíma são exemplos de heróis tirados das camadas populares.

Outra grande qualidade da obra de Homero Fonseca é a capacidade de criar uma narrativa na qual a personagem principal assume aquela posição que Walter Benjamin (1994) encontrou nos narradores de Leskov e que ele acreditava estar “em vias de extinção”. Bibiu é uma das “raras pessoas que sabem narrar devidamente”, ele possui “a faculdade de intercambiar experiências”. Em “O narrador”, Benjamin (1994, p. 198) aponta que:

entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “quem viaja tem muito que contar” diz o povo, ecoando isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições.

Bibiu de *Roliúde* agrupa em si essas duas qualidades: vemos a expressão de seu conhecimento do exterior pelos filmes que ele conta, mas ele é também aquele que possui o conhecimento característico de quem nunca saiu do seu país e, por essa razão, está preso às suas histórias e tradições. À personagem podem ser atribuídas, também, outras duas características de narrador genuíno, anotadas por Benjamin quando de sua análise de Leskov, que são a capacidade de assimilar as histórias que conta, internalizá-las, e a de dar conselhos ao seu ouvinte.

*Roliúde* pode ser visto como uma ficção histórica porque situa sua ação num tempo delimitado historicamente, em que há confluência do individual e do coletivo, critérios tidos por muitos como essenciais para que o romance histórico se constitua.

Observa-se que embora o tempo narrado inicie longe da contemporaneidade ele desemboca bem próximo ao presente, pois a narração se fecha em 1996. Este seria um critério para a exclusão da obra do subgênero histórico, segundo autores como Jameson e Menton e o próprio Lukács, no entanto, para outros como Perry Anderson e Marilene Weinhardt, a distância entre os acontecimentos e o momento da narração não, necessariamente, precisa ser medida em tempos exatos, trata-se antes de a narrativa demonstrar que os fatos narrados estão num “passado vencido”. Na narrativa de Homero Fonseca essa condição de tempo vencido está presente, por exemplo, na própria consciência de Bibiu sobre a passagem do tempo: “naquele tempo não tinha televisão nem esse tal de computador [...] a grande novidade era a matinê do domingo no cinema” (FONSECA, 2007, p. 33).

Ademais, o personagem criado por Homero possui uma consciência do valor da história sobre a vida do indivíduo, entende que sua trajetória influencia e é influenciada pela história política e cultural do Brasil e do mundo. Bibiu é um representante do povo, mas é também um homem letrado. Sua personalidade se assemelha à biblioteca do seu tio Rosa, comporta tanto os clássicos europeus do porte de um Dostoievski quando à cultura popular dos almanaques de João Ferreira de Lima.

Na ficção de Homero Fonseca, vemos que aparece “a superação da dicotomia cultura erudita X popular e a solução para o conceito da tradição” que segundo Weinhardt (2006b) são elementos importantes para a análise da ficção histórica. Se em termos culturais há uma amálgama do erudito e do popular, a visão da história oficial, apresentada por Bibiu, é bastante dúbia: o mesmo indivíduo que afirma, inocentemente, que os escravos nos EUA não foram libertos “porque eles não tinham ma Princesa Isabel, uma santa como a nossa, que libertou os cativos (FONSECA, 2007, p. 68). Em outro momento, mostra uma visão bem crítica do discurso histórico: “Pessoal todo mundo presta atenção nas histórias bem contadas, sejam verdadeiras sejam inventadas. Veja o caso dos cangaceiros. Uma hora são heróis, noutra hora são bandidos. O povo ama ou odeia eles” (FONSECA, 2007, p. 220). A análise de Bibiu, de que mesmo o discurso histórico precisa de recursos da ficção, remete às considerações feitas por Hayden White (1992), para quem a história também se apropria do modo de narrar ficção.

Voltando ao objeto de nossa análise, que é o discurso histórico, Bibiu só se torna um narrador genuíno, capaz de intercambiar experiências, porque a condição histórica assim permite, ou formulando de outro modo, para a criação do personagem Bibiu, esse

homem que é, ao mesmo tempo, um exemplo de “camponês sedentário” e “marinheiro comerciante”, Fonseca precisou delimitar sua narrativa em um espaço e tempo, bem marcado pela confluência entre o regional, o nacional e o internacional, ou seja, o sertão nordestino do século XX, um espaço em que a vida do sertanejo Bibiu pudesse se cruzar com as conjecturas políticas, sociais e principalmente culturais do país e do mundo, como a revolução de 30 e a segunda guerra mundial. Desta forma, a história de Bibiu é interpenetrada por um processo histórico maior, continuamente mediado pela própria história cultural do país, representada de um lado pelo cinema, e de outro pela própria cultura popular nordestina. Talvez por isso, o personagem orgulhosamente afirme: “Desde esse dia que eu entrei no cinema, o cinema por sua vez entrou em minha vida [...] e, uns tempo depois, passei a viver à custa de Roliúde” (FONSECA, 2007, p. 34).

Por tudo dito acima, entendemos que, por uma série de confluências, *Roliúde* pode ser lida na perspectiva da ficção histórica, atualizando alguns elementos do romance histórico lukasiano e recusando outros.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesmo. In: \_\_\_\_ **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense 1994, p. 79-221.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos**, n. 77, p. 205-220, mar. 2007. (CEBRAP).

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FONSECA, Homero. **Roliúde**. Rio de Janeiro: Recorde, 2007.

HUTCHEON, Linda. **A poética dos pós- modernismo**. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história, antropologia e vice-versa. In: CHIAPPIN, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 115-161.

SCHLICHTA, Consuelo Alcione Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para nação do século XIX**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do setor de Ciência, Letra e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <[http://www.artes.ufpr.br/publicações/Consuelo/tese\\_Consuelo.pdf](http://www.artes.ufpr.br/publicações/Consuelo/tese_Consuelo.pdf)>. Acesso 19 jul.2012.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORREA, Regina Helena M.A. (Org.) **Nem fruta nem flor**. Londrina: Humanidades, 2006a, p.131-172.

\_\_\_\_\_. Ficção histórica contemporânea no Brasil: uma proposta de sistematização. In: **Anais do VI Seminário Internacional de História da Literatura**. Porto Alegre; PUCRS, 2006b. V. 1. p. 1-6.

\_\_\_\_\_. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: \_\_ (org.) **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011. p. 2-55.

\_\_\_\_\_. Trânsito possível entre as três instâncias – modelo buscado na criação ficcional. In: **Anais do XIII Encontro da Abralic**. São Paulo/Campina Grande: Abralic/UEPB/UFCG, 2012. p. 1-6. Disponível em: <<http://anais.abralic.org.br/trabalhos/marilene-weinhardt.pdf>>. Acesso em 19 ago. 2013.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.